

Cuadernos de Investigación Musical, enero-junio 2019, 7, pp. 49-92

DOI: <http://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i7.2012>

ISSN: 2530-6847

Música del seiscientos: la obra religiosa inédita de Juan Arañés

Juan Arañés' Unpublished Religious Spanish Music of the 17th Century

Francisco Javier Cerveró Martínez

Conservatorio Superior de Música “Salvador Seguí” de Castellón

javicervero@hotmail.com

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-0744-7318>

RESUMEN

El compositor Juan Arañés es internacionalmente reconocido por su *Libro segundo de tonos y villancicos...*, publicado en Roma en 1624. A pesar de su relevancia en el contexto del siglo XVII hispano (especialmente visible en su célebre pieza *Un Sarao de la chacona*, que forma parte del citado libro), y más allá de esta fuente impresa, hasta el día de hoy, y salvo por las seis piezas de música profana incluidas en el Cancionero de la Casanatense de Roma, no se sabía nada más acerca de su obra, sin haberse reparado, por tanto, en el resto de su producción conservada. En el presente estudio, se da cuenta de dos nuevas piezas —que se han localizado, analizado, estudiado y editado—, que habrá que añadir ahora al repertorio conocido de Juan Arañés: el villancico al Santísimo *Marinero dichoso*, a 5 (*E-SUe*, fondo Agramunt), y una cuarta voz añadida a dos piezas anotadas en un cantoral procedente de La Seu d'Urgell —un *Domine Deus*, del Gloria, y un *Et resurrexit*, del Credo, ambos de una Misa anónima a 3 voces, organizada sobre el motivo del poema francés y su consiguiente melodía, la chanson *Susanne un jour*—, que hoy se conserva en la barcelonesa Biblioteca de Catalunya (*E-Bbc*, M 859).

Palabras clave: Juan Arañés, Siglo XVII, Música inédita, Misas, Villancicos.



Cuadernos de Investigación Musical. Editada por el Centro Investigación y Documentación Musical (CIDoM)-Unidad Asociada al CSIC; Universidad de Castilla-La Mancha distribuida bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0. Internacional

ABSTRACT

The Spanish composer Juan Arañés is internationally recognized for his *Libro segundo de tonos y villancicos...*, published in Rome in 1624. Despite its relevance in the context of the Spanish 17th century (especially visible in his famous piece *Un Sarao de la chacona*, which forms part of the aforementioned book), and beyond this printed source, to this day, and except for the six pieces of profane music included in the Cancionero de la Casanatense in Rome, nothing more was known about his musical production, without have been repaired, therefore, in the rest of his preserved output. In the present study, two new pieces are reported —which have been located, analyzed, studied and edited—, which must now be added to the well-known repertoire of Juan Arañés: the villancico to the Holy Sacrament *Marinero dichoso* [or *Happy Sailor*], for 5 voices (*E-SUe*, Agramunt legacy), and a fourth voice added to two pieces notated in a choirbook from La Seu d’Urgell —one *Domine Deus*, from Gloria, and one *Et resurrexit*, from the Credo, both from an anonymous Mass for 3 voices, organized on the theme of the French poem and its subsequent tune, i.e., the chanson *Susanne un jour*—, which is now preserved in the barcelonese Biblioteca de Catalunya [or Library of Catalonia] (*E-Bbc*, M 859).

Key words: Juan Arañés, 17th Century, Unpublished Music, Masses, Villancicos.

Cerveró Martínez, F. J. (2019). Música del seiscientos: la obra religiosa inédita de Juan Arañés. *Cuadernos de Investigación Musical*, 7, pp. 49-92.

DOI: <http://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i7.2012>

1. LA OBRA COMPOSITIVA DE JUAN ARAÑÉS

La obra conservada y conocida como composición de Juan Arañés Sallén (*Zaragoza?, 1580a; †La Seu d’Urgell?, 1649p), se reduce, hasta la fecha, a su citada y célebre edición, que constituye uno de los escasos impresos íntegramente dedicados a música vocal (polifonía) profana española del siglo XVII. También se le atribuyen seis piezas a 3 voces que se incluyen en el *Cancionero de la Biblioteca Casanatense* de Roma¹, junto a otros compositores de la época como Joan Pujol (maestro en la catedral de Barcelona antes de Marcià Albareda), Ignacio Mur, Mateo Romero [“el maestro Capitán”] y [Manoel] Machado. Es muy posible que éstas formaran parte de un hipotético *Libro Primero*, al que ya F. J. Fétis situaba como publicado en fecha cercana a 1621 (Fétis, 1875: 125). Pero no se ha encontrado ejemplar alguno de esa posible edición, ni existe otra referencia a ese hipotético primer libro.

¹ Cancionero de la Biblioteca Casanatense: *I-Rc*, Ms 543. Estas seis piezas se encuentran editadas y transcritas en Querol Gavaldá, 1981, aunque una de ellas se atribuye erróneamente a Ignacio Mur. Son las siguientes: *Cervatilla que corres*, a 3; *Parad porque descanso*, a 3 (estribillo claramente de Juan Arañés, tal y como se menciona explícitamente en la fuente, y que Querol atribuye no obstante a la pieza *No quiero que lloréis*, de Ignacio Mur —pieza a la cual falta un folio en el códice—); *Blanca, hermosa tortolilla*, a 3; *Zagaleja lastimada*, a 3; *Sirvió esta mañana*, a 3; y *Perlas me pide Lisarda*, a 3.

En cuanto a su producción religiosa, ésta se reduce a una misa anónima a tres voces a la que Juan Arañés añadió una cuarta voz *ad libitum*. De ésta se conservan algunos fragmentos originales en un libro de atril que se conserva en la barcelonesa Biblioteca de Catalunya, y que figuran en su fondo de reserva de música con el topográfico M 859 (en realidad se trata de un “Domine Deo” del *Gloria*, en el folio 80, a 5 voces, con dos de ellas que callan donde añade una voz de Cantus; el otro, es un “Et resurrexit” del *Credo*, a 4 voces, en el folio 84, en la que añade nuevamente una voz de Cantus. Ambas voces añadidas llevan la leyenda “*quarta vox sit placet Juan Arañés*”. En todo el libro la única caligrafía diferente que aparece es la de estas voces añadidas al parecer por el mismo Arañés).



Fig. 1: E-Bbc, M 859. “Domine Deo”, del *Gloria*, con la “quarta vox” añadida por Juan Arañés.

En un documento del archivo de la seo tortosina, se da noticia de diversas obras (un libro de misas, más otra misa, suelta) cuya existencia se desconocía hasta la fecha, y que continúan desaparecidas en la actualidad. En el documento en concreto, Arañés solicita algún tipo de ayuda económica que le libere un poco de su extrema pobreza, para lo que argumenta sus trabajos realizados, es decir, su aportación de un libro de misas y de una nueva composición a tres coros, escritos por él. Esta noticia ofrece una nueva información sobre la obra compositiva de Arañés, que, a juzgar por el contenido ahí referido, seguramente era mucho más extensa que los escasos documentos que han perdurado hasta hoy. Así pues, el manuscrito presentado certifica una colección de misas (todo un libro), además de otra obra para tres coros, que añadir al catálogo de composiciones hasta ahora conocido de Juan Arañés.

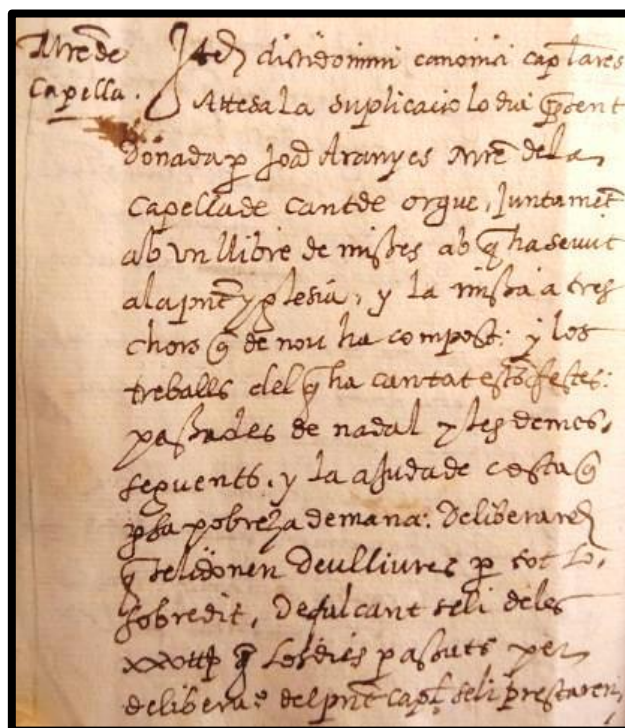


Fig. 2: E-TO, Actas Capitulares. Año 1614 (10 de enero de 1614, fol. s/n v).

[Fol. s/n v.:] “Die veneris x^o mensis / Januarj anno p.^{te} MDCXIII” [...] [Fol. s/n r.:] [...] [Fol. s/n v.:] [...] [Margen:] “mestre de / capella” [Contenido:] “Item dicti domini canonici cap.lares / Attesa la suplicacio lo dia present / donada per Joan Aranyes mtre. de la / capella de cant de orgue, juntament / ab un llibre de misses ab que ha servit / a la pnte. Iglesia, y la missa a tres / chors que de nou ha compost y los / treballs del que ha cantat estes festes: / passades de nadal y les demes / seguentb. y la ajuda de costa que / per la pobreza demana: Deliberaren / q se li donen deu lliures per tot lo / sobredit, defalcant seli de les / XXV£^s que los / dies per [?] per / deliberat^o. del pnt. capitol se li prestaren”².

Según el acta precedente, queda claro que Arañés había solicitado mediante un memorial a su capítulo algún tipo de socorro económico, habida cuenta de su gran carga de trabajo en las festividades pasadas recientemente de Navidad. Precisamente, había hecho entrega (a manera de regalo y/o muestra de su trabajo) de un libro de misas a su catedral, junto con otra misa, esta última escrita para tres coros (es decir, destinada a una gran solemnidad) que se había estrenado en dichas navidades. Pero ni tan siquiera solicita un pago por las obras entregadas, sino que parece conformarse con lo que sus superiores jerárquicos quisieran ofrecerle. Y su cabildo acordó darle diez libras a cuenta de su salario (es decir, que se las adelantarán o descontarán de lo que habría de cobrar más adelante).

² E-TO. Actas Capitulares de la catedral de Tortosa. Año 1614.



Fig. 3: E-SUe, Agramunt 534 Fons musical Capsa I, UI 526. Joan Arañés, villancico *Marinero dichoso*, a 5. Parte del Alto.

Por otra parte, entre los fondos procedentes de la iglesia parroquial de Agramunt (Lleida), hoy depositados en la catedral de La Seu d'Urgell, he podido localizar asimismo un villancico al Santísimo, para 5 voces, *Marinero dichoso*, que se conserva, aunque está incompleto. En concreto, ha sido posible reconstruir la estructura de la composición, organizada en una Entrada a 3, una Responsión (con función, por tanto, de estribillo) a 5, y unas Coplas a 3. Pero faltan dos de las voces en el estribillo.

De esta obra inédita ofrezco la transcripción de los fragmentos conservados por entero, así como diversa información a propósito de sus características formales (modalidad, claves, ámbito de las voces, texto...).

Veamos ahora, no obstante, el detalle (estudio, análisis y edición) de las obras de Arañés aquí objeto de estudio.

1. PARTES DE LA MISA. *LIBRO DE POLIFONÍA RELIGIOSA. E-BBC, M 859*

Este libro de polifonía religiosa, un libro de atril copiado en la segunda mitad del siglo XVI proveniente de la catedral de La Seu d'Urgell, hoy conservado en la barcelonesa Biblioteca de Catalunya (fondo reserva de música, con topográfico M 859), incluye una Misa anónima para 5 voces, en dos secciones concretas de la cual (una parte del *Gloria*, y otra parte del *Credo*), compuestas únicamente para tres voces, se insertan dos voces suplementarias (es decir, una cuarta voz), obra de Juan Arañés.

El códice, que se anota en latín, está compuesto por diversas misas, en su mayoría, anónimas, a 4, 5 y 6 voces. También incluye otras obras, de autores como: Cristóbal de Morales (*1500; †1553) —la *Missa Mille Regretz, sex vocum*, de 1540—; Giovanni Pierluigi da Palestrina (*1525; †1594) —el motete a cinco voces *Peccantem me quotidie*, de 1572—; Pere Riquet (fl.1598-1619 [-1640?]) —*Missa Susanne un iour, cum. 4. vo.*—; y Miquel Andreu (fl.1612-1646) —*In Festo Confessorum Pontificum. Canon in SubDiapasson, Diapente, et in Subdiathessaron*—.

El libro, encuadernado en piel tras su restauración —se han mantenido en el interior de las nuevas cubiertas las tapas originales en pergamino—, se presenta en tamaño folio, con folios de papel, y presenta numeración arábiga añadida a lápiz, colocada en la parte superior derecha del lado recto de cada folio. Está numerado del 1 al 182, posiblemente en época posterior a la copia del libro. Las partes de la misa, en la que Arañés añade una cuarta voz, se encuentran entre los fols. 75v. y 90r. (las voces añadidas por Arañés están, concretamente, en el “Domine Deo” del *Gloria*, folio 80r., a 5 voces, con dos de ellas que callan, donde Arañés añade una voz de Cantus; y el otro caso, se trata de un “Et resurrexit” del *Credo*, asimismo para 5 voces, pero donde dos de ellas callan también (aunque esto solamente se indica expresamente en una de ellas), y que se anota en el folio 84; ahí, Arañés añade nuevamente una voz para el Cantus. De manera que ambas voces añadidas por Arañés llevan la leyenda “*quarta vox sit placet Juan Arañés*”.

La misa se escribe, a la manera de las “misas-parodia”, a partir del entonces célebre tema de la canción francesa *Susanne un jour*³, a 5 voces (Cantus, Altus, Tenor Primus, Tenor Secundus y Bassus) y con sus partes o secciones preceptivas⁴, todas ellas anotadas para 5 voces, excepto las partes en las que Arañés añade una voz, las cuales vienen originalmente escritas solamente para 3 voces (y donde se anota *tacet* —“calla”— sobre las voces de Tenor y Bassus).

1.1. *E-BBC*, M 859. JUAN ARAÑÉS SALLÉN (*1580c; †1649c): [MISA / GLORIA] *DOMINE DEUS*

Esta parte del Gloria se encuentra anotada, en disposición de facistol, en los fols. 79v.-80r. Todo el volumen se anota a doce pautas, de suerte que el fol. 79v. dedica las cuatro superiores a copiar la voz de [Cantus primus], dejando la quinta y sexta pauta en blanco y copiando la voz de [Tenor] en las cinco pautas de más abajo, de manera que queda la duodécima pauta en blanco. Entre la pauta once y doce se ha anotado “Domine de. tacet.” (posiblemente para indicar que la correspondiente voz de segundo Tenor, que se anota en el

³ El texto de este poema francés, de origen calvinista y basado en el relato bíblico de Susana y los viejos, se atribuye a Guillaume Guérault (*1507; †1569), y fue musicalizado por diversos compositores de la época, desde Antonio de Cabezón (*1510; †1566), Cipriano de Rore (*1516; †1565) u Orlando di Lasso (*1532; †1594), hasta Gerard van Turnhout (*1520c; †1580), Claude le Jeune (*1529; †1600), Andrea Gabrieli (*1533c; †1585); Jean de Castro (*1540; †1611), André Pevernage (*1543; †1591), Eustache du Caurroy (*1549; †1609) o Manoel Rodrigues Coelho (*1555c; †1635c), entre otros muchos. El poema dice así: “Suzanne un jour d’amour sollicitée / Par deux vieillards convoitant sa beauté / Fut en son cœur triste et déconfortée / Voyant l’effort fait à sa chasteté. / Elle leur dit: si par déloyauté / De ce corps mien vous avez jouissance, / C’est fait de moi! Si je fais résistance, / Vous me ferez mourir en déshonneur: / Mais j’aime mieux périr en innocence / Que d’offenser par péché le Seigneur”. En castellano se tradujo como “Siendo de amor Susana solicitada”.

⁴ Kyrie (Kyrie-Christe- Kyrie), Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei (Agnus Dei I-Agnus Dei II).

resto de la misa en este lugar, callaría aquí). En el fol. 80v. se distribuyen las otras dos voces: [Altus], en la parte superior, sobre las cinco pautas de arriba, y Cantus secundus (especificada esta voz en el manuscrito) en la parte inferior (las cinco pautas de debajo de la plana), anotando *Quarta vox sit placet. Juan Arañés* entre las pautas sexta y séptima, en blanco, mitad del folio. Además, el fol. 79v. registra la anotación “*Domine de. Tacet.*” en su zona inferior (entre las pautas penúltima y última, en el lugar que normalmente habría correspondido a la voz de Bassus).

Así pues, el Domine Deus estaría escrito originalmente para 3 voces, y Juan Arañés añadió un Cantus secundus, muy probablemente para adaptarlo a la plantilla que tenía a su disposición en la capilla de música de la catedral de La Seu d’Urgell —de donde procede este libro de misas—, lugar en donde él mismo ejerciera como maestro de capilla⁵.



Fig. 4: E-Bbc, M 859. Cantoral manuscrito. Misa anónima. Voz añadida a cargo de Juan Arañés, en fol. 80r. (mitad inferior de la plana).

Por otra parte, en esta pieza no se escriben líneas divisorias que puedan delimitar el compás en ninguna de las voces. El signo de compás o señal indicial bajo la que se anota esta composición es el compás mayor imperfecto, compás partido, o *alla breve*.

Escrita en claves altas y con un bemol en la armadura, a esta obra le corresponde un transporte a la cuarta descendente. Y siendo su nota final Re, estaría en un décimo tono

⁵ Sobre la trayectoria vital y profesional de Juan Arañés, véase Cerveró Martínez (2018, pp. 63-80).

hipoaeolio transportado, de manera que en su transcripción, resultaría un La hipoaeolio (décimo tono, “por natura” —es decir, sin alteraciones propias en su armadura—).

El ámbito de las voces, de acuerdo con el hoy en día tradicionalmente utilizado en España índice acústico francobelga, es el siguiente: *Cantus primus* —Fa₃-Fa₄—; *Cantus secundus* —Fa₃-Sol₄—; *Altus* —Fa₂-Do₄—; y *Tenor* —Fa₂-Sol₃—. El registro de las voces es por tanto muy estrecho, pues no va más allá de una octava, lo que sugiere unas voces limitadas que, además, se mueven por grados conjuntos y sin apenas ornamentos, lo que evidencia una pieza de poca dificultad técnica y asequible a cualquier parte de capacidades vocales restringidas. La voz de Alto, en cambio, parece poseer un registro mucho más amplio, aunque, en realidad, todo el ámbito se ciñe a una octava, Do₃-Do₄, si bien, extrañamente, anota un Fa₂, que parece bien intencionado, pues se escribe para culminar un pasaje melismático descendente sobre el texto “Patris”, en un motivo que parece proceder del canto llano (pues incluye una ligadura *cum opposita proprietate*), lo que puede ser indicio de que la capilla que interpretara esta pieza contara con un buen Contralto, provisto de un registro algo fuera de lo normal (hay que tener en cuenta que, al tratarse de una voz de varón, esa nota, tan grave, sería en realidad un registro cómodo para un Contratenor o incluso para un Tenor que cantara cómodo por su registro agudo...).

En cuanto al texto litúrgico correspondiente, que forma parte del *Gloria* de la Misa, dice así⁶:

Domine Deus, Rex caelestis,	Señor Dios, Rey de los cielos,
Deus Pater omnipotens.	Dios Padre omnipotente,
Domine Fili unigenite Iesu Christe,	Señor Jesucristo, hijo único de Dios,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.	Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre.

Su acentuación y división silábica sería la siguiente:

Dó-mi-ne Dé-us, Rex cae-lé-stis,
 Dé-us Pá-ter o-mní-po-tens.
 Dó-mi-ne Fí-li u-ni-gé-ni-te Ie-sú Chrí-ste,
 Dó-mi-ne Dé-us, Á-gnus Dé-i, Fí-li-us Pá-tris.

Domine Deus se presenta en forma de motete, desarrollando los textos con carácter imitativo. La música sigue la idea de transmitir la carga semántica o contenido conceptual del texto, de manera que las palabras *Dei*, *Deus*, siempre aparecen representadas con figuras mayores (semibreve, breve, longa o máxima). Y de forma semejante, las partes más ornamentadas coinciden siempre con *Patris*, *Deus*, *Iesu Christe*.

⁶ Para los criterios de edición utilizados, tanto aquí como en el caso de la edición musical en partitura, así como para las abreviaturas utilizadas (RISM) y códigos para la datación (RISM), puede verse el capítulo correspondiente de mi propia tesis doctoral en: Cerveró Martínez, 2017

La sección más ornamentada se corresponde con la aplicación de los textos *Patris, Filius*, destacando, en los compases 28-30, donde ambas se unen en un mismo desarrollo, con clara textura imitativa. La voz añadida por Arañés no aporta ningún tema ni desarrollo o línea melódica diferente a las ya utilizadas en el conjunto de la misa original, de manera que la aportación de Arañés aquí viene más por la añadidura de una voz más aguda que las originales, aunque siempre siguiendo alguno de los diseños rítmicos y melódicos propuestos en otras partes de la misa por alguna de las voces que, en este fragmento, se presentaban originalmente en *tacet*. Se trata pues, en realidad, de una añadidura realizada a manera de ejercicio de composición, o de “echar/poner un Tiple” a una composición previa, dada (es decir, componer la parte de Tiple que falta a una composición a cuatro voces en la que se dispone ya de las otras tres).

1.2. *E-BBC*, M 859. JUAN ARAÑÉS SALLÉN (*1580C; †1649C): [MISA / CREDO] *ET RESURREXIT*.

Esta parte del *Credo* se encuentra asimismo en disposición de facistol, al igual que la anterior parte de la misa, aquí en los fols. 83v.-84r.

En el fol. 83v.: se copia, en su parte superior (cinco primeras pautas) la voz de [Cantus primus]; se deja luego una sexta pauta en blanco, en mitad de la plana; y a continuación, más abajo, se copia la voz de [Tenor] en seis pautas. Por su parte, en el fol. 84r se distribuye la voz de [Altus] en su parte superior (pautas primera a sexta), mientras que la voz añadida por Juan Arañés se copia en las pautas inferiores ocupando otras seis pautas o pentagramas (de la séptima a la docena), anotando, a manera de encabezamiento para esta voz, *Quarta vox sit placet. Juan Arañés*. Además, aparece la anotación de *Et resurrexit. tacet* entre las pautas octava y novena, en el lugar que originalmente habría correspondido a la voz de Bassus, de manera que la voz añadida por Arañés habría aprovechado los espacios en blanco originalmente dejados por ese Bajo en silencio.

Así pues, la sección del Credo *Et resurrexit*, habría estado originalmente escrita para tres voces, añadiéndole luego Juan Arañés un Cantus primus (al que yo llamaré “primus”, porque su registro es más agudo que el de la voz de Cantus anotada originalmente —en el fol. 83v.—), como sucedía en el anterior caso del *Gloria*, muy probablemente para adaptarlo a la plantilla de la capilla de música de la catedral de La Seu d’Urgell (como ya se ha dicho, lugar del que procede este libro de misas, y donde el propio Arañés ejerció su magisterio de capilla).



Fig. 5: E-Bbc, M 859. Cantoral manuscrito. Misa anónima. Voz añadida a cargo de Juan Arañés, en fol. 84r.

De la misma manera que en el anterior fragmento (*Domine Deus*) de esta misma misa, aquí tampoco hay líneas divisorias que delimiten el compás en ninguna de las voces. La señal indicial bajo la que se anota esta pieza es el compás mayor imperfecto, compás partido, o *alla breve*, que en la transcripción se normaliza con el compás de 2/1.

Escrito en claves altas y con un bemol en la armadura, le corresponde un transporte de cuarta descendente. Y siendo su nota final Sol, estaría en primer tono (dórico) transportado, lo que resultaría en su transcripción un Re Dórico (o sea, un primer tono, “por natura”, es decir, sin alteraciones propias en su armadura).

El ámbito de las voces es el siguiente: *Cantus primus* —Fa₃-La₄—; *Cantus secundus* —Mi₃-Fa₄—; *Altus* —Do₃-Si₃—; y *Tenor* —Fa₂-Sol₃—. El registro de las voces es por tanto, nuevamente, muy estrecho, pues se mueve en el ámbito aproximado de una octava, lo que sugiere unas voces intencionadamente restringidas, que además se mueven por grados conjuntos y sin apenas ornamentos, lo que evidencia una pieza de poca dificultad técnica y asequible casi a cualquier voz, incluso de técnica limitada. La voz de *Cantus primus* —la añadida por Arañés—, sí que se presenta en cambio un registro algo más amplio,

posiblemente por la adaptación que hace a su propia capilla de música cuando añade esta voz, lo que le permite también destinarla a un cantante de mayor pericia técnica.

El texto litúrgico correspondiente, que forma parte del *Credo*, se ha aplicado de la manera siguiente:

Et resurrexit tertia die,	y resucitó al tercer día,
secundum scripturas.	según las escrituras.
Et ascendit in caelum:	Y subió al cielo:
sedet ad dexteram Patris.	y está sentado a la derecha del Padre.
Et iterum venturus	Y de nuevo vendrá
est cum gloria,	con gloria,
iudicare vivos et mortuos:	para juzgar a vivos y muertos,
cuius regni non erit finis.	y su reino no tendrá fin.

La acentuación y división silábica deberá ser, en consecuencia, como sigue:

Et re-sur-ré-xit tér-ti a dí e,
se-cún-dum scri-ptú-ras
Et a-scén-dit in caé-lum:
Sé-det ad déx-te-ram Pá-tris.
Et í-te-rum ven-tú-rus
est cum gló-ri-a,
iu-di-cá-re ví-vos et mór-tu-os:
cú-ius régni non é-rit fí-nis

Por lo demás, este *Et resurrexit* es una pieza compuesta en el estilo imitativo del motete, con una polifonía muy densa, que no deja apenas espacio para la respiración ni para separar, tal y como es costumbre en los motetes, donde las secciones se espacian para que el mensaje llegue más claramente al receptor. El motete hace coincidir la música con la idea que el texto pretende transmitir. Así, por ejemplo, la parte del texto *et ascendit* se hace coincidir con una línea melódica ascendente; *in caelum* utiliza, además de la melodía ascendente, un registro de las voces aún más agudo; y *gloria*, aparece más ornamentado y de nuevo con una línea ascendente.

La voz del Cantus que añade Arañés se compone con la misma idea métrica y melódica del resto de las voces. De hecho, no ornamenta ni propone nada nuevo, sino que simplemente adapta una voz superior al resto de voces que componen dicho motete. Las ligaduras que propone Arañés en su añadido —al igual que en el fragmento ya citado del *Gloria*—, no siguen gráficamente a las tradicionalmente derivadas del canto llano —del tipo *cum opposita proprietate*—, sino que se trazan con el más novedoso trazo curvo, síntoma, acaso, de modernidad. Esto se puede observar por ejemplo en el compás 32, donde, mientras una voz anota una ligadura a manera de neuma, en otra se escribe ya “a la moderna”:

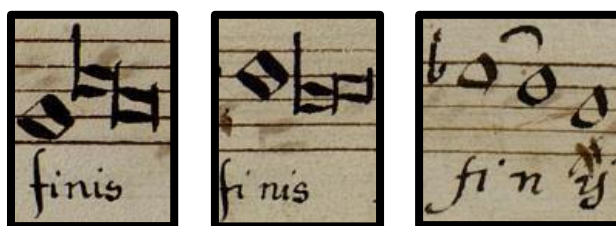


Fig. 6: *E-Bbc*, M 859. Ligaduras (c. 32), en las partes vocales del Cantus II (fol. 83v.), Tenor (ídem) & Cantus I (fol. 84r.) [parte añadida por Juan Arañés].

3. VILLANCICO AL SANTÍSIMO *MARINERO DICHOSO*, A 5 VOCES. *E-SU*, IU546. JUAN ARAÑÉS SALLÉN (*1580C; †1649C)

Esta composición, que hoy día se conserva incompleta en el archivo musical de la catedral de La Seu d'Urgell, procede originalmente del fondo documental de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción, de Agramunt (Lleida). Está escrita en tres pliegos o papeles doblados por su mitad, en tamaño folio, los cuales únicamente contienen música por una de las caras, anotadas en formato vertical o francés.



Fig. 7: *E-SU*, IU546. Las tres caras con las voces de Tiple, Alto y Tenor.

El primero de dichos papeles sueltos (correspondiendo uno para cada una de las voces del coro, del que constituyen, por tanto, sus partichelas), viene numerado por las dos caras. En la primera, con números romanos, señala CIIII; en la otra cara, en arábigos, 105, aunque escrito dicho número boca abajo. Esto sugeriría que este pliego (como los demás) hubiera podido formar parte originalmente de un libro, del que, o bien se hubiera desencuadrado, o bien nunca hubiera llegado a formar parte, aunque se hubiera destinado este papel en principio a esa función. Da la sensación de que, por consiguiente, se hubiera reaprovechado un papel previo, no importando desde este punto de vista el sentido (si se anotaba boca arriba o boca abajo) de la copia. Por otra parte, y dado que los demás papeles llevan una numeración no correlativa, sino alterna (CIIII, 105, CXVIII, 120, CXXXX, 141), y que los lados con numeración romana coinciden con caras en blanco, mientras que los lados con numeración

arábiga coinciden con caras aprovechadas para la copia musical, sugeriría que el material de soporte se habría tomado aleatoriamente de un códice primigenio, que no se ha conservado, aun considerando la posibilidad de que las dos voces que hoy faltan a la composición musical hubieran podido seguir este mismo criterio.

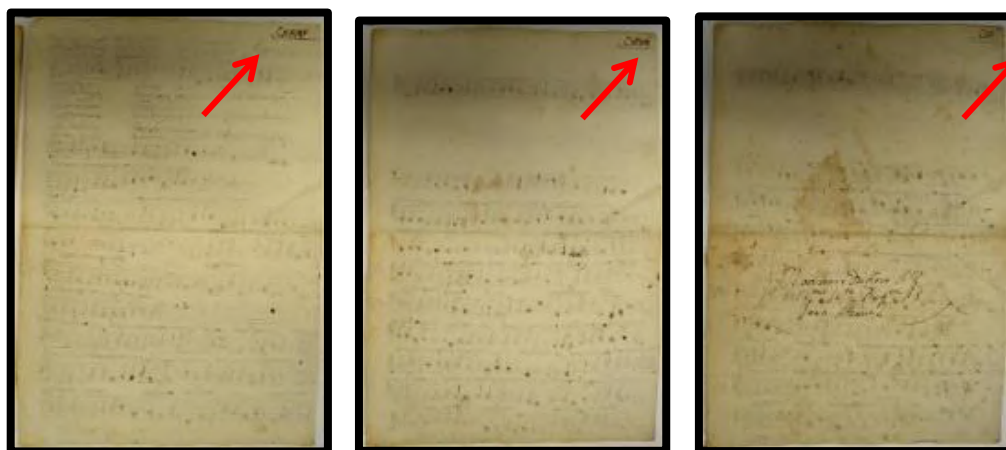


Fig. 8: E-SU, IU546. Numeración romana en los folios.

En cualquier caso, y respecto al primer pliego de papel, su primera cara lleva el título siguiente: “Marinero dichoso A 3 / del S.^{mo} Sa.^{to} y Resp.^{on} A 5 / Joan Aranes”. En la parte posterior se anota la parte musical del Tenor, con el siguiente encabezamiento: Tenor A3 Res.^{on} A 5 Joan aranes”. Tanto la música como el texto, manuscritos, se corresponden con el villancico, y se distribuyen en diez pentagramas: los cuatro primeros, para la Entrada, los cuatro siguientes, para la Responsión, y los dos últimos, para la Copla (que no lleva texto aplicado). La única de las secciones o movimientos que se cita en el papel es la de la Responsión.

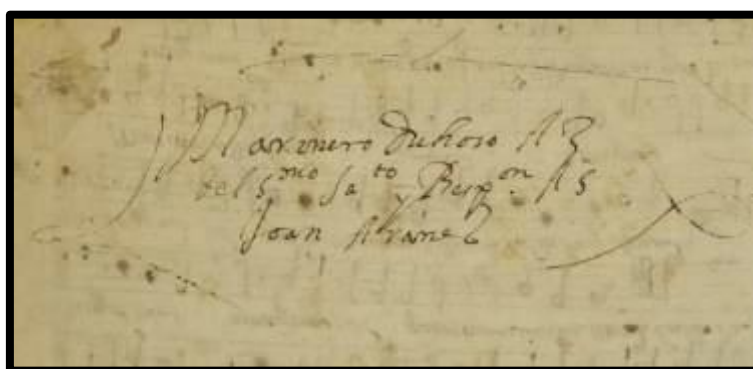


Fig. 9: E-SU, IU546. Título propio o diplomático del villancico *Marinero dichoso*.

El segundo de los papeles anota en su primera cara en números romanos CXVIII, y en la otra cara, en arábigos, 120. En la segunda cara, con la música y textos manuscritos, aparece el siguiente encabezamiento: “entra A 3 Alto Joan Aranes”. Cada una de las partes o secciones del villancico se distribuye en pentagramas de igual modo que en la voz del Tenor. Y tampoco lleva texto aplicado en la copla.

El tercero de los papeles, anota en su primera cara, en números romanos, CXXXX, y en la otra cara, con arábigos, 141, anotando en su encabezamiento únicamente “Entrada A 3”. La música, manuscrita, se distribuye de igual manera que en el resto de partes vocales, aunque en esta ocasión sí que están los textos aplicados a la música en las coplas.

La composición, por tanto, tiene una estructura de villancico, integrada por Entrada, Responsión y Coplas. Está escrita para tres voces (de Tiple, Alto y Tenor, sin tener una parte destinada al obligado acompañamiento) tanto en la Entrada como en las Coplas, y para cinco voces en la Responsión, aunque, lamentablemente, dos de los papeles que completan dicha Responsión se han perdido o han desaparecido. Por tanto, esta sección del villancico únicamente puede reproducirse con las partes o voces de la Entrada y de las Coplas, concebidas solamente a tres (Tiple, Alto y Tenor).

El villancico se escribe en claves altas “por natura”, es decir, con el Tiple anotado en clave de Sol en segunda línea, y Alto y Tenor en claves de Do en segunda y tercera líneas, respectivamente. Le corresponde, por tanto, un transporte de quinta descendente. Siendo su nota final La, estará escrito en noveno tono o aeolio, resultando un noveno tono transportado con final en Re (i.e., Re aeolio), en la transcripción.

La señal inicial o signo de compás, es la del compás menor imperfecto de proporción menor o “proporcioncilla” (el mismo en cada una de las secciones que forman el villancico)⁷, que, con la intención de distorsionar al mínimo la grafía original, transcribiré como 3/2. En el original, y como era habitual en la época, no hay líneas divisorias que delimiten el compás, las cuales se han restituido en mi transcripción para facilitar su lectura.

En cuanto al ámbito de las voces, es el siguiente: Tiple —La₃-La₄—; Alto —Re₃-Re₄—; y Tenor —Fa₂-Sol₃—. La extensión de todas ellas no excede de una octava, lo que, unido al hecho de que son relativamente graves, da cuenta del tipo de coro, exclusivamente masculino (con algún niño cantor o capón para la parte de Tiple), al que iba dirigida la composición.

He podido localizar el texto de estas coplas, al Santísimo Sacramento (es decir, a la Eucaristía, tema católico y contrarreformista español por excelencia), en un manuscrito del siglo XVII conservado en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, titulado *Silva de varias flores que huelen a lo divino...*, donde se recogen poemas de autores españoles del Siglo de Oro de las artes y letras, tales como San Juan de la Cruz, Lope de Vega...⁸.

⁷ Lorente, 1672: 148-156 y 165-170.

⁸ *E-Bu*, Ms. 166, *Silva de varias flores que huelen a lo divino*.

Entrada y Responsión:

Marinero dichoso⁹,
amaina, amaina,
que en tu nave me llevas
la vida y alma.

Coplas:

[1ª:]

¡Ay, amor divino
que en la nave blanca
de esos accidentes
a mi Dios embarcas!
Amaina las velas,
encoge las alas,
déjame que goce
de mirar la barca.

[2ª:]

Noble marinero¹⁰,
mira que en la playa
moriré de pena
luego que te partas.
Detente si quieres
mientras que sus ansias
desfoga mi pecho
mirando tu barca.

[3ª:]

Si contigo quieres
que también me vaya,
echa a la ribera
el esquite y barca.
Y si no permites
que merced tan alta
goce el alma mía,
arrojarme al agua¹¹.

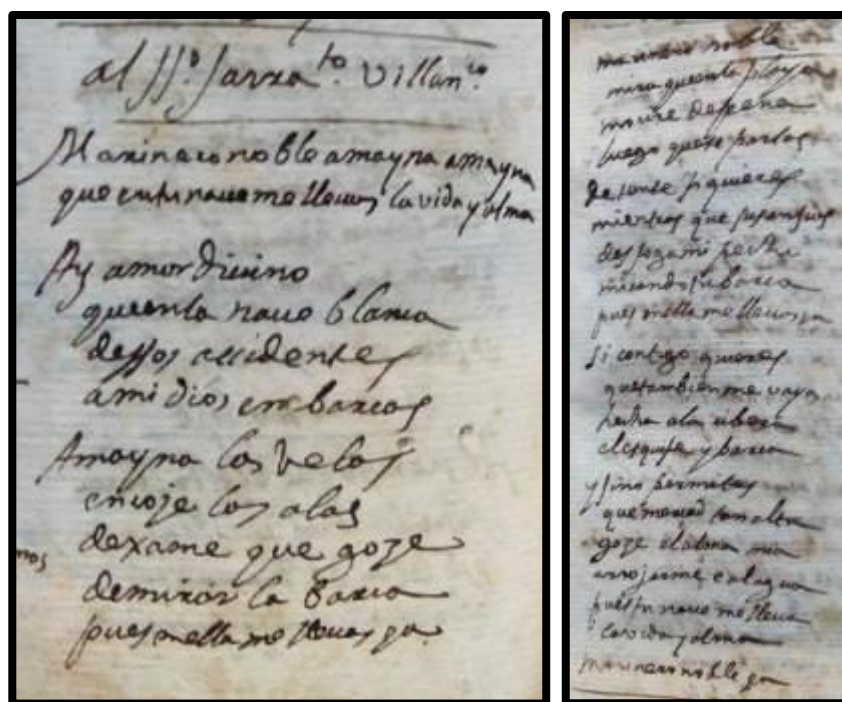


Fig. 10. E-Bu, Ms. 166. *Silva de varias flores que huelen a lo divino.*

⁹ E-Bu, Ms. 166 anota en su lugar “Marinero noble”. Y tras cada copla, repite el pie que le enlaza con la entrada: “Pues en ella me llevas &”.

¹⁰ “Marinero noble” en E-Bu, Ms. 166. Y tras la copla, repite “Pues en ella me llevas &”.

¹¹ Este texto remata en E-Bu, Ms. 166, con “Pues tu nave me lleva / la vida y alma / marinero noble &”.

Estructuralmente, el villancico se organiza en una Entrada (con forma estrófica de seguidillas, en las que alternan los versos hepta- y pentasílabos que riman en asonante los pares), a la que sigue una Responsión y tres Coplas. Después de cada copla se vuelve *al segno* de la entrada, “que en tu nave...”, para finalizar nuevamente con la Entrada.

La Entrada se presenta con una introducción homofónica, a modo de exhortación vocativa o llamada (*Marinero dichoso*), de cuatro compases. A ésta, le sigue una sección A-B en estilo imitativo, que se extiende desde el compás 5 al 13 (A) sobre el texto *amaina*; y desde el compás 13 al 30 (B) con el texto *que en tu nave me llevas vida y alma*. Desde el compás 30 hasta el final se expone de nuevo A-B, pero, esta vez, de manera homofónica. Así, en los pasajes homofónicos parece buscarse la mayor inteligibilidad del texto, que es declamado por todas las voces al mismo tiempo, como si se tratara de un coro de tragedia griego, en el que toda la comunidad (todo el pueblo) coincide unánimemente. Llama la atención el amplio vuelo, con declamación intesiva de las sílabas largas (di-chóoooo-so), que asimismo se prolongan durante más de un compás —con el consiguiente cambio de acentuación—, así como los valores largos empleados por Arañés para simbolizar el freno de las velas de un barco —solapado o consecutivo, por imitación, entre las distintas voces, con valores largos y sincopados— mientras se dice “a-máaaaai-na”, en un intento por describir auditiva, y también incluso visualmente, la acción de frenar las velas de la nave (mediante unas sogas, en primer término en el Contralto, que frenan el vuelo hinchado de las otras dos voces), entendiéndose por la nave a María, como en tantos otros villancicos de la época en los que se figura a la Virgen como un barco en cuyo seno se lleva a Jesucristo, del mismo modo que se entiende el templo de la iglesia, sea éste una catedral o una parroquia de grandes dimensiones, como un barco en cuyo interior se hallan los fieles... En realidad, se trata aquí de un interesante efecto auditivo, que se trata de describir mediante el procedimiento descriptivo del *Word-painting* o unos madrigalismos, no por ocultos en la escritura y trabazón polifónica, menos conocidos y presentes en el imaginario colectivo de la población católica de aquella época.

En la Responsión se mantiene por otro lado el mismo esquema formal que en la Entrada, es decir, una introducción o llamada sobre los ocho primeros compases. A partir del compás ocho expone, al igual que en la Entrada: A (cc. 8-16) y B (cc. 17-30), con estilo imitativo y con los mismos textos para cada sección, de igual manera que en la Entrada. A partir del compás 31 vuelve a exponer A-B, hasta el final, pero ya, de nuevo, con un carácter homofónico (todo esto dicho con cautela, debido a que faltan dos partes o voces del manuscrito). En realidad, este tipo de construcción formal en la que a una entrada inicial le sigue un estribillo con participación de mayor número de voces (generalmente, el *tutti*), respondía a una técnica de composición muy presente en la época, la cual solía constituir en abundantes ocasiones un ejercicio típico de oposición: a partir de una tonada sencilla, o melodía dada, el compositor debía hacer gala de su inventiva y capacidad del manejo polifónico, ampliando no sólo el número de voces intervinientes, sino también variando el colorido de lo anteriormente expuesto y vivificándolo mediante pequeños guiños o cambios rítmicos, ornamentales, etc., siempre con la intención de fijar bien en la memoria de la audiencia el patrón melódico, y a ser posible, rítmico, que se pretendía transmitir (por lo general, un diseño muy sencillo y, sobre todo, pegadizo).

En cuanto a la Copla, de carácter formal nuevamente, homofónico, está formada por tres textos que se aplican de forma estrófica a la música, coincidiendo los silencios con el final de cada estrofa, de manera que sirven a modo de signos de puntuación, que delimitan los dos hemistiquios de cada frase. En realidad, cada estrofa está compuesta por dos tetrásticos hexasílabos, que responden a la estructura poética de un romancillo hexasílabo con rima “en á-a”. Y dado que son tres las estrofas de la copla, y que cada una de ellas se prescribe que habrá de repetirse, este pasaje se tendría que interpretar, en la práctica, hasta seis veces. La melodía de esta sección es sumamente sencilla y su trabazón rítmica y ornamental igualmente austera y meditada. Se juega con la disposición homofónica de las tres partes vocales, apenas variadas por contadísimos retardos cadenciales (cc. 3-4 y 20-21) y una mínima variante en el Contralto (cc. 6-9 y 24-26), todo con el objetivo de contribuir a la homogeneidad de la composición, y a fijar el patrón rítmico y el diseño melódico principal, en un despliegue de recursos técnicos, por un lado, muy sencillo (propio de las maneras de trabajar la composición polifónica del Renacimiento tardío podríamos decir), pero por otra parte, variado con una gracia bien medida, introductora de parcas ornamentaciones, aunque sumamente eficaces, en un tipo de composición que se aproximaba ya, poco a poco, hacia el primer barroco.

En definitiva, y como colofón a estas composiciones apenas conocidas del autor zaragozano que ahora se rescatan, nos hallamos ante la obra de un excelente profesional, que maneja con destreza y habilidad técnica los recursos a su alcance, tanto en contexto estrictamente litúrgico como en ámbito en general religioso —el villancico Marinero dichoso— o, incluso, tal vez civil (su Libro segundo de tonos y villancicos, por el que es más conocido). Un tipo de composición que se alejaba ya, lentamente, de los parámetros del Renacimiento tardío (con un T. L. de Victoria fallecido en 1611 o un S. Aguilera de Heredia, en 1627), y que se encaminaba decididamente —habiendo estado previamente en Roma, Arañés llega a La Seu d’Urgell precisamente en 1627— hacia las primeras manifestaciones del Barroco musical en la península ibérica (J. B. Comes).

BIBLIOGRAFÍA

- Cerveró Martínez, F. J. (2017). *Juan Arañés y su libro segundo de tonos y villancicos...con la cifra de la guitarra española a la usanza romana* (Roma, Juan Bautista Robletti, 1624). Tesis doctoral. Valencia, Universitat Politècnica de Valencia.
- Cerveró Martínez, F. J. (2018). Juan Arañés Sallén (*Zaragoza?, 1580a; †La Seu d’Urgell?, 1649p). Hacia una nueva biografía crítica de un destacado músico español del siglo XVII. *Anuario Musical*, 73, pp. 63-80.
- Fétis, F. J. (1875). Araniez (Jean). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. 1 (p. 125). París: Firmin Didot.

- Ezquerro Esteban, A. (Ed.) (2007). *Pedro Cerone: El Melopeo y Maestro. (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613)*. Barcelona: CSIC, “Monumentos de la Música Española, 74”, 2 vols.
- Ezquerro Esteban, A. (2018). Noticias relativas a la música y los músicos, procedentes de las Actas Capitulares de la iglesia de Santa María del Pilar de Zaragoza, 1600-1656. *Cuadernos de Investigación Musical*, 6 (extraordinario), pp. 5-88.
- Ezquerro Esteban, A. y González Marín, L. A. (2018). Recepcion de repertorio internacional impreso del siglo XVI en las capillas de musica eclesiasticas espanolas. Un estudio de caso: la coleccion de libretes del Archivo de Musica de las Catedrales de Zaragoza (E-Zac). En Capdepon Verdu, P. y Pastor Comin, J. J. (Eds.), *Trabajos que nacen del espíritu. Estudios sobre Música y Literatura en la obra cervantina* (pp. 107-158). Madrid: Alpuerto.
- González Valle, J. V. (1988). Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII. *Anuario Musical*, 43, pp. 95-109.
- González Valle, J. V. (1995). La notación de la música vocal española del siglo XVII. Cambio y significado según la teoría y práctica musical de la época, en Edelmann, B. y Schmid, M. Hermann (eds.), *Altes im Neuen: Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*. Tutzing: Hans Schneider, “Munchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte”.
- González Valle, J. V. (2003). La relación entre música y lenguaje en las composiciones en castellano de los siglos XVI y XVII. Problemas rítmicos de la música española, en Dumanoir, V. (coord.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Madrid: Casa de Velázquez, “Collection de la Casa de Velázquez, 81”.
- Goñi, B. y Echeverría, E. (1910). *Gramática Latina*. Pamplona: Aramburu.
- Lorente, A. (1672). *El porqué de la música. En que se contienen las quatro artes de ella, Canto llano, Canto de órgano, Contrapunto y Composición*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares.
- Pavia i Simó, J. (1986). *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana.
- Pedrell Sabaté, F. y Anglès Pàmies, H. (1921). *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Querol Coll, E. (2006). *Estudis sobre cultura literària a Tortosa a l'edat moderna*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Querol Gavaldá, M. (1970). *Polifonía profana. Cancioneros españoles del siglo XVII*. Barcelona: Instituto Español de Musicología, CSIC, “Monumentos de la Música Española, 32”.

- Querol Gavaldá, M. (1981). *Madrigales inéditos del siglo XVI. Cancionero de la Casanatense*. Barcelona: CSIC, “Monumentos de la Música Española, 40”.
- Querol Gavaldá, M. (1982). *Villancicos polifónicos del s. XVII*. Barcelona: Departamento de Musicología, Institución “Milá i Fontanals”, CSIC.
- Rimonte, P. (1614). *Parnaso español de madrigales y villancicos a quattro, cinco, et seis*. Amberes: Pierre Phalèse.
- Robledo Estaire, L. (1989). *Juan Blas de Castro (ca.1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Fecha de recepción: 30/03/2019

Fecha de aceptación: 14/06/2019

ANEXO I.

NOTAS CRÍTICAS A LA EDICIÓN MUSICAL

[Gloria] Domine Deus.

Aunque Arañés añade una voz de *Cantus secundus* a esta sección del Gloria, realmente se trata, por su tesitura, de una primera voz. Por dicha razón, en mi transcripción lo anoto como una primera voz, aunque manteniendo la denominación original que Arañés escribe.

Cc. 1-2, 3, 23, 25-26, 26-27: ligaduras del tipo *cum opposita proprietate*.

Cc. 15-16 y 17: en voz de Cantus II sobre la nota La en el manuscrito se transcribe por la nota Sol (Re en la transcripción).

C. 21: en voz de Cantus II la primera mínima del compás aparece borrada e ilegible; anoto Do en transcripción por consonancia con la armonía del compás.

C. 21: semitonía aplicada (b), en la misma voz, sobre la nota Si.

C. 27: en voz de Altus, la segunda semibreve está escrita originalmente una octava grave excediéndose de la tesitura; la he transcrito por su octava alta, indicando mediante el signo de octava su ámbito original.

C. 29: semitonía aplicada (b), en la voz de Tenor, sobre la nota Si.

[Credo] Et resurrexit.

C. 15: semitonía aplicada (b), en la voz de Cantus primus, sobre nota Si.

Cc. 26-27: el texto “mortuos”, en voz de Cantus primus, lo he transcrito conforme está en el original, es decir, con un silencio de mínima entre el texto.

Cc. 33-34: en voz de Cantus secundus, transcribo la semibreve del manuscrito por dos mínimas sobre las notas Do y Si, para evitar un fuerte choque armónico. Se anota entre corchetes y con llamada de asteriscos.

C. 36: en voz de Cantus secundus, no aplico la alteración accidental resultante de la transcripción (Do#) y lo cambio por Do natural para que resulte consonante la armonía.

C. 42: semitonía aplicada (#), en voz de Altus, sobre la primera semínima en nota Do.

Villancico al Santísimo *Marinero dichoso*, a 3 y a 5 voces.***Entrada:***

C. 48: semitonía aplicada (#), en voz de Tiple, sobre la nota Fa.

Responsión:

La transcripción de la responsión la he realizado a pesar de que dos de las partichelas que formarían éste a 5 del villancico, se encuentran desaparecidas. He dispuesto en el *organico* de la partitura las supuestas dos voces (Tiple segundo y Bajo), para dar una imagen lo más parecida a la del hipotético primer original.

C. 52: semitonía aplicada (#), en voz de Alto, en nota Do.

C. 53: semitonía aplicada (#), en voz de Tiple, sobre la nota Fa.

Coplas:

C. 3: error de anotación de alteración accidental en el manuscrito (#), que parece anotarse sobre la nota Mi; en la transcripción, se ha aplicado dicha alteración sobre la siguiente semibreve (Fa), ya en el compás cuatro.

C. 11: en voz de Tiple, se cambia la nota Sol por la nota La.

C. 11: error de anotación de la figuración en la voz del Alto, en el manuscrito. Se transcribe a la misma figuración que el resto de las voces.

C. 18: error en la voz del Alto; el primer Re mínima se cambia por Fa.

C. 26: en la voz de Alto se anota entre corchetes el salto de la transcripción al segno de la entrada.

ANEXO II.**EDICIÓN.**

[Misa / Gloria] Domine Deus

Anónimo [Cantus secundus añadido por Juan Arañés Sallén (*1580c; † 1649c)]

E- Bbc, M859

The image shows a musical score for the Gloria 'Domine Deus'. It features five staves. The first three staves on the left are for Cantus 2' (Soprano, Alto, and Tenor parts), each with the lyrics 'D' and 'omine de'. The next three staves on the right are for Cantus II (Soprano), [Cantus I] (Alto), and [Tenor] (Tenor), with lyrics 'Do - mi - ne De - us, rex', 'Do - mi - ne', 'Do - mi - ne De -', and 'Do - mi - ne De -' respectively. The score is in E-flat major and common time.

≡

The image shows a musical score for the Gloria 'Domine Deus'. It features four staves. The first staff has the lyrics 'cae - le - stis De - us'. The second staff has the lyrics 'De - us, rex cae - le - stis, De - us'. The third staff has the lyrics 'us rex cae - le - stis De -'. The fourth staff has the lyrics 'us rex cae - le - stis, De - us'. The score is in E-flat major and common time.

Transcripción: Javier Cerveró Martínez

7

Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li Do -

Pa - ter o - mni - po - tens., Do - mi - ne Fi - li

- us Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li, Do - mi -

8 Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li [Do - mi -

#

12

- mi - ne Fi - li u - ni - ge -

u - ni - ge - ni - te, Do - mi - ne Fi - li u - ge - ni - te

ne Fi - li, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te le -

8 ne Fi - li Do - mi - ne Fi - li] u - ni - ge - ni - te le -

*La en ms. (Mi en transcripción) se cambia por Sol (Re) en ambas

MÚSICA DEL SEISCIENTOS:
LA OBRA RELIGIOSA INÉDITA DE JUAN ARAÑÉS

17 *

ni - te Ie - su Chri - ste Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne

Ie - su Chri - ste Do - mi - ne De - us [Ie - su Chri -

- su Chris - te Do - mi - ne De - us, Do -

**

8 - su Chris - te Do - mi - ne De - us, Do - mi -

≡

21 *

De - us, A - gnus A - gnus De - i Fi - li - us

ste Do - mi - ne De - us] A - gnus De - i Fi - li - us

- mi - ne De - us A - gnus De - i

8 ne De - us A - gnus De - i Fi - li - us

* ilegible en ms.

[Misa / Credo] Et resurrexit

Anónimo [Cantus primus añadido por Juan Arañés Sallén (*1580c; † 1649c)]

E- Bbc, M859

Quarta vox sit placet Juan Arañés

[Cantus primus] Et re - sur - re -

[Cantus secundus] Et re - sur -

[Altus] Et re - sur - re -

[Tenor] Et re - sur -

3

- xit ter - ti - a di - e,

re - xit ter - ti - a

Transcripción: Javier Cerveró Martínez

6

e, se - cun - dum scri - ptu - ras. Et a - scen-dit in cae -
 se - cun - dum scri - ptu - ras.
 e se - cun - dum scri - ptu - ras. Et a - scen-dit in
 di - e, se - cun - dum scri - ptu - ras. Et a - scen -

#

11

lum: se - det ad dex - te -
 Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex -
 cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa -
 dit in cae - lum: et a-scen - dit in cae - lum se - det

MÚSICA DEL SEISCIENTOS:
LA OBRA RELIGIOSA INÉDITA DE JUAN ARAÑÉS

15

ram Pa - tris. Et i - te - rum

te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven -

tris se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et

ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum

≡

19

ven - tu - rus est cum glo - ri -

tu rus est, et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a

23

a, iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os cu -

a, iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

a, iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os

**Texto así enms.*

≡

28

- ius re - gni non e - rit, non e - rit fi -

os: cu - ius re - gni non e - rit fi -

os: cu - ius re - gni non e - rit fi - nis, cum glo - ri -

cu - ius re - gni non e - rit fi - nis

MÚSICA DEL SEISCIENTOS:
LA OBRA RELIGIOSA INÉDITA DE JUAN ARAÑÉS

33

nis, cu - ius re - gni non e - rit fi - nis, cu - ius re -
nis, cu - ius re - gni non e - rit fi -
a iu - di - ca - re vi - vos mor - tu - os
cu - ius re - gni non e - rit fi - nis cu - ius

*** Semibreve enms. (transcrito por dos mínimas para evitar choque armónico) ** Fa # enms. (Do # en transcripción).*

||

39

re - gni non e - rit fi - nis.
nis,] cu - ius re - gni non e - rit fi - nis.
cu - ius re - gni non e - rit fi - nis.
re - gni non e - rit fi - nis.

Marinero dichoso, a 3

de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

E-SUe, Agramunt 534, UI- 526

ENTRADA

Entrada A3

Marinero

Entra A3 Alto

Marinero

Tenor A3 RES. en A5

Marinero

[Tiple]

Ma - ri - ne - ro di -

Alto

Ma - ri - ne - ro di -

Tenor

Ma - ri - ne - ro di -

≡

3

-cho - - so: ja - mai - na!

-cho - so: ja - mai - na! ja - mai -

-cho - - - so: ja - mai - na! ja -

≡

7

ja - mai - na! ja - mai - - na!

- na! ja - mai - na! ja - mai -

-mai - na! ja - mai - na! ja - mai -

Transcripción: Javier Cerveró Martínez

MÚSICA DEL SEISCIENTOS:
LA OBRA RELIGIOSA INÉDITA DE JUAN ARAÑÉS

11

ja - mai - na! ja - mai - na! na! Que_en tu

- na!, ja - mai - - - na!

14

que_en tu na - ve me na - ve me lle - - - vas, me lle - vas la

que_en tu na - ve me lle - - vas,

18

lle - vas la vi - da_y al - ma. vi - da_y al ma y al - ma, que_en tu

me lle - vas la vi - da_y al - ma

23

¡A - mai - na! que_en tu na - ve me

na - ve me lle - - vas la vi - da y

que_en tu na - ve me lle - vas la

#

27

lle - vas la vi - da y al - ma. ¡A -

al - - ma. ¡A -

vi - da y al - ma. ¡A -

#

31

-mai - na!_ja - mai - na! que_en tu na - ve me

-mai - na!_ja - mai - na! que_en tu na - ve me

-mai - na!_ja - mai - na! que_en tu na - ve me

MÚSICA DEL SEISCIENTOS:
LA OBRA RELIGIOSA INÉDITA DE JUAN ARAÑÉS

35

lle - vas la vi - da y al - ma. A -

lle - vas la vi - da y al - ma. ¡A -

lle - vas la vi - da y al - ma. ¡A -

≡

40

-mai - na!_ja - mai - na! que_en tu na - ve me

-mai - na!_ja - mai - na! que_en tu na - ve me

-mai - na!_ja - mai - na! que_en tu na - ve me

≡

44

lle - vas la vi - da_y al - ma.

lle - vas la vi - da y al - ma.

lle - vas la vi - da y al - ma.

RESPONSIÓN, a 5

Res.on A 5 *Marinero* [Tiple 1] Ma - ri - ne - ro di -

[Tiple 2]

Res.on *Marinero* Alto Ma - ri - ne - ro di -

Res.on *Marinero* Tenor Ma - ri - ne - ro di -

[Bajo]

≡

³

- cho - so ma - ri - ne - ro di -

- cho - so ma - ri - ne - ro di -

- cho - so ma - ri - ne - ro di -

MÚSICA DEL SEISCIENTOS:
LA OBRA RELIGIOSA INÉDITA DE JUAN ARAÑÉS

7

-cho - so: ¡A - mai - na!_ja - mai - na! ja -

-cho - so: ¡A - mai - na!, ja -

8 -cho - so: ¡A - mai - na! ja -

≡

12

-mai - na! ja - mai - na!_ja - mai - na!, ja - mai -

8 - mai - na! ja - mai -

17

-na! que_en tu

-na! que_en tu na - ve me lle - vas la

-na! que_en tu na - ve me lle - vas la vi - da y

#

22

na - ve me lle - vas que_en tu na - ve me

vi - da_y el al - ma que_en tu na - ve me lle -

al - ma que_en tu na - ve me lle -

MÚSICA DEL SEISCIENTOS:
LA OBRA RELIGIOSA INÉDITA DE JUAN ARAÑÉS

27

lle - vas la vi - da_y al - ma. ¡A -

-vas la vi - da_y al - ma. ¡A -

-vas, que_en tu na - ve me lle - vas

≡

32

-mai - na!_ja - mai - na! ja - mai - na! que_en tu

-mai - na!_ja - mai - na! ja - mai - na! que_en tu

¡A - mai - na!_ja - mai - na! queen tu

37

na - ve me lle - vas la vi - da y al -

na - ve me lle - vas, me lle - -

na - ve me lle - vas, la vi - da_y al -

■

42

-ma, [la vi - da_y al - ma,] que_en tu

-vas la vi da_y al - ma, que_en tu

-ma, la vi - da_y al - ma, que_en tu

MÚSICA DEL SEISCIENTOS:
LA OBRA RELIGIOSA INÉDITA DE JUAN ARAÑÉS

46

na - ve me lle - - vas la vi - da

na - ve me lle - vas la vi - da

na - ve me lle - vas la vi - da

≡

50

da y al - ma.

y al - ma.

y al - ma.

COPLAS, a 3

The musical score is for a piece titled "COPLAS, a 3". It features three vocal parts: Tiple (Treble), Alto (Alto), and Tenor (Tenor). The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with a Cobla introduction. The second system shows the vocal parts entering with the lyrics "mor di vi no que la ac ci den tes, a mi". The third system shows the vocal parts continuing with the lyrics "na ve blan ca dios em - bar cas!". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1:

Cobla
Ay amor
Cobla
Cobla

[Tiple] [1ª:] ¡Ay, a -
[2ª, 3ª:] de_e - sos

Alto
Tenor

System 2:

[Ti] mor di vi no que la
ac ci den tes, a mi

A
T

System 3:

[Ti] na ve blan ca
dios em - bar cas!

A
T

* # en ms. Se aplica a la siguiente nota (Fa)

MÚSICA DEL SEISCIENTOS:
LA OBRA RELIGIOSA INÉDITA DE JUAN ARAÑÉS

10

[Ti] *¡A - mai - na las ve - las!*

A

T

** en ms. { *p* *p* } *p*

14

[Ti] *¡en - co - ge las a - las!*

A

T

18

[Ti] *¡dé - je - me que go - ce*

A

T

*** en ms. Re (Sol en transporte)

**** En ms. La (Re en transcripción)

22 [al X "Que en tu nave..."]

[Ti] de mi - rar - la bar - ca!

A [que_en tu]

T

[1^a.]

Ay, amor divino
 que en la nave blanca
 de esos accidentes
 a mi dios embarcas
 amaina las velas
 encoge las alas
 déjame que goce
 de mirar la barca
Que en tu nave

[2^a.]

Noble marinero
 mira que en la playa
 moriré de pena
 luego que tú partes
 detente si quieres
 mientras que sus ansias
 desfoga mi pecho
 mirando tu barca
Que en tu nave

[3^a.]

Si contigo quieres
 que también me vaya
 echa a la ribera
 el esquite y barca
 y si no permites
 que merced tan alta
 goce el alma mía
 arrojarme al agua
Que en tu nave